Die Iphigenien-Sage

UND IHRE

DRAMATISCHEN BEARBEITUNGEN.

EINE VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK GENEHMIGTE

PROMOTIONSSCHRIFT

VON

C. W. G. Eduard Schwarz.

LEIPZIG,
FR. FLEISCHER.
1869.

DIE IPHIGENIEN-SAGE

UND IHRE

DRAMATISCHEN BEARBEITUNGEN.

Die Iphigenien-Sage

UND IHRE

DRAMATISCHEN BEARBEITUNGEN.

EINE VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK GENEHMIGTE

PROMOTIONSSCHRIFT

VON

C. W. G. EDUARD SCHWARZ.

LEIPZIG,
FR. FLEISCHER.
1869.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553622_0113

Wie es als eine nationale Schwäche des deutschen Charakters bezeichnet werden kann, oft nur dem unsere Anerkennung und volle Würdigung zu Theil werden zu lassen' „was weit her ist", so hatten auch die Griechen die vorwiegende Neigung, die Geburtsstätte und den Ursprung ihrer Nationalgötter fern ab von den heimischen Grenzen auf barbarischen Boden zu verlegen, auch dieselben mit nichtgriechischen Göttergebilden auf Grund symbolischer Deutung in Beziehung zu setzen, um durch Erweiterung des ihren Göttern gehorchenden Gebietes die Macht derselben auszudehnen und den Ruhm ihrer Namen zu erhöhen. So wurzelt auch die „Iphigeniensage" [Unsere folgende Darstellung ist nur eine individuelle. Ueber die Quellen der Iphigenien-Sage sehe man die gelehrten Forschungen bei Bähr zu Herodot 4, rc. 3; bei Lobeck im Aglaophamos p. 500 und bei M. E. Meyen De Diana Taurica et Anaitide (Berlin, V. 835).] auf fremdem Boden und verschaffte einem fremden Götterdienste in Griechenland Eingang. Ziemlich allgemein und schon der frühesten Zeit angehörig war in Griechenland die gottesdienstliche Verehrung der Göttin des Mondes, die ursprünglich mit Menschenopfern verbunden war, welche erst in späteren, einer reineren Ansicht religiöser Verehrung huldigenden Perioden verschwanden. Die zahlreichen Namen, welche wir für die Bezeichnung dieser Göttin finden, be-

weisen sowol die weite geographische Verbreitung ihres Dienstes auf der Insel Lemnos, auf Taurien, Milet, in Attica, Böotien, Troja, als auch die vielfachen verschiedenen Attribute, die der Göttin beigelegt wurden. Dieselbe führt den Namen „Chryse", die Goldne, zur Bezeichnung ihres Glanzes; ihr Symbol, der Stier, führte zur Bezeichnung „Tauro", „Taurike", in Bezug endlich auf die Aeusserungen des Mondes heisst sie „Iphigeneia", die Kraftvolle. Lemnos selbst, wo ihr Dienst besonders cultivirt wurde, trug später den Namen ihres Symbols „Tauris", Stierland. Dass man die Bewohner der heutigen Krimm Tauroi nannte, das Land selbst „Taurike," und das Bild der Göttin und ihrer Priesterin von dieser Insel holte, deutet auf früh angeknüpfte Beziehungen zwischen dieser und Griechenland und auf die Existenz eines ähnlichen, auf der Halbinsel verbreiteten Göttercultus. Einer attischen Sage zufolge war Iphigenie die Tochter des attischen Königs Perseus, welche das Bild der Göttin von den Tauriern nach Halä Araphenides gebracht habe und in dem attischen Flecken Brauron (Vraona) gelandet sei. Auch finden wir den Namen Iphigenia in dem Sagenkreise des um Troja spielenden Heldenkampfes und des Heerführers der Griechen, Agamemnons, obwol Homer Iphigeniens Opfer nicht kennt. Der Entstehungsgrund der „Kyprien" des Dichters Stasinos scheint indessen ohne Zweifel auf die Existenz eines ähnlich religiösen Cultus in Böotien zurückzuführen zu sein. Als Töchter Agamemnons nennt Homer: Chrysothemis, Laodike und Iphianassa, ohne Iphigenie und ihre Opferung in Aulis zu erwähnen, wie ihm denn auch Agamemnons erster unglücklicher Zug unbekannt gewesen zu sein scheint. Im Begriff, zum zweiten Male von Aulis abzusegeln, rühmt er sich auf der Jagd höherer Geschicklichkeit als Diana, worauf die beleidigte Jagdgöttin den beabsichtigten Kriegszug des Agamemnon zu vereiteln droht und nach des Sehers Kalchas

Verkündigung nur durch Iphigeniens Opferung ihren Zorn gesühnt sehen will. Diese wird hierauf augenblicklich zu dem Zwecke der Vermählung mit Achilles zur Opferung nach Aulis geführt, von Artemis aber durch Substitution einer Hirschkuh dem Tode entrissen und auf Taurien unsterblich gemacht. Die Verbindung Iphigeniens mit Agamemnons Geschlecht, die Flucht des an seiner schuldigen Mutter zum rächenden Mörder gewordenen, von den Erinnyen verfolgten, unter Apollos Schutz stehenden Orestes, seine Ankunft bei den Tauriern, seine Rückkehr nach Attica mit dem Bilde der Göttin und in Begleitung der Schwester, sind Sagen, deren Ursprung demselben Zeitraum angehören dürfte.

Die Handlung der Sage auf dem Grunde der antiken Bearbeitungen durch Griechenlands grosse Tragiker lässt sich in ihrem detaillirten Verlaufe nicht übersehen; denn von des Aeschylos und Sophocles Tragödien, welche die Sage behandeln, besitzen wir nur wenige Fragmente, die wohl den Schluss zulassen, dass beide Dichter von Iphigeniens Opferung ausgehen, es aber zweifelhaft lassen, ob und wie weit dieselben den Raub des Götterbildes und die hiermit in Verbindung stehenden nachfolgenden Begebenheiten in ihre Tragödien aufnahmen. Von des Euripides beiden uns noch vollständig erhaltenen Tragödien, die den Namen „Iphigenie" führen, ist es „Iphigenie bei den Tauriern", die unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt, insofern diese den Stoff zu Göthes dramatischer Darstellung gleiches Namens lieferte und selbstredend zu einer antithetischen Parallele des antiken und modernen Dramas auffordert.

Es liegt nicht in unserm Plane, eine einseitig vom Standpunkte der griechischen Tragödie ausgehende Vergleichung der Iphigenie von Euripides und von Göthe hier zu geben. Solche Vergleichungen haben wir schon mehrere, eine der besten von G. Hermann (Praefat. ad Eurip. Iphig. Taur. p. VI—XXVIII.) Diese Kritiker tadeln besonders den Prolog

des Euripides als sehr matt, dessen Inhalt Göthe durch eine kleine Umgestaltung der Sage an eine Stelle zu setzen wusste, wo er eine grossartige, wahrhaft tragische Wirkung hat.

Euripides lässt seine Iphigenie im Prolog ihre Opferung in Aulis erzählen: sie sei von der Göttin nach dem Herrschergebiete des Thoas entführt worden, unter der ihr als Priesterin obliegenden Pflicht, jeden Griechen, der diesem Gestade nahe, dem Tode zu opfern. Von einem Traumgesicht in der Nacht beunruhigt, schliesst sie auf ihres Bruders Orestes Tod, dem sie ein Todtenopfer weihen will. Apollos Weisung zufolge war indessen Orestes in Begleitung des Pylades hier angekommen, von denen jener um den Preis der Befreiung von den Erinnyen es unternommen hatte, das dem Himmel entfallene Bild von Apollos Schwester hier zu rauben und in Athen aufzustellen. Beide warten in einer Grotte am Meeresstrande den Einbruch der Nacht ab, um im Dunkel derselben das im Tempel befindliche Götterbild zu rauben. Während Iphigenie dort mit den übrigen griechischen Jungfrauen die Vorbereitungen zu den beabsichtigten Opfern trifft, suchen Orestes und Pylades eine günstige Gelegenheit zur Ausführung ihres Planes zu erspähen. Da ertönt im Tempel der Trauergesang der opfernden Iphigenie und ihrer Schicksalsgenossinnen, die in wehmüthige Klagen ob des ihnen bei den Tauriern zugefallenen Looses ausbrechen. Inzwischen meldet ein Hirt die Gefangennahme zweier griechischen Jünglinge, von denen der eine von Erinnyen verfolgt worden sei; vom Wahnsinn genesen, habe er sich unter Beihülfe seines Begleiters der Gefangennahme widersetzt und diesem zugerufen:

πυλάδη, θανούμεθα; ἀλλ' ὅπως θανούμεθα κάλλιστ'.

Iphigenie, zwar von Natur zur Milde geneigt, aber durch das ihr den Tod des Bruders andeutende Traumgesicht besonders hart gestimmt und dem Mitleid unzugänglich, zeigt

heute, im Gegensatz zu ihrem früheren Benehmen bei gleichen Anlässen, kein Bedauern mit ihren Landsleuten und spricht sogar den Wunsch aus, die unseligen Häupter des Krieges, welchen sie die Last des schwer ertragenen, grauenvollen Opferdienstes zuschreiben muss, möchten an dieses Gestade verschlagen werden, um an ihnen, an Helena und Menelaus, das schreckliche Opferamt zu vollziehen und ihr Loos zu rächen. Da gleiten Bilder aus ihrer Jugend wie versöhnende Schatten an ihr vorüber; sie gedenkt der Heimath und des Abschiedes vom Vaterhause, und diese Erinnerungen steigern noch das Gefühl ihres Elendes im Dienste der Göttin, bewirken aber auch zugleich eine Umstimmung ihrer Gefühle, die sich wiederum, dem Zuge ihrer ursprünglich weichen Natur folgend, dem Mitleide mit den unglücklichen Jünglingen zuwenden. Auch kann, nach ihrer Meinung, die Göttin unmöglich einen Dienst billigen, der ihre Hände mit Blut befleckte; schlimme Eigenschaften der Götter seien menschlichen Ursprungs. So lässt sie denn den beiden Jünglingen die Fesseln abnehmen und erkundigt sich hierauf in dem mit ihnen angeknüpften Gespräche nach ihren Eltern. Orestes aber verharrt im Schweigen, nennt nur Mycen als seine Heimath und Pylades als den Namen seines Gefährten. Im Verlauf des weiteren Gesprächs erfährt denn Iphigenie von dem Ausgange des trojanischen Krieges, von den unseligen Urhebern desselben, von Helena, Kalchas, Achilles und Ulysses, denen sich ihr ganzer Hass zuwendet. Auch erfährt sie das Elend ihres Hauses, Klytämnestras Frevelthat an dem Vater, des Orestes Rache an jener, die sie zwar blutig, aber im Hinblick auf die grauenvolle That der Mutter gerecht findet. Sie fragt dann nach der Auffassung des Opfertodes der Tochter in der Heimath und ist erfreut, ihre Deutung des Traumgesichtes durch die Nachricht von dem Leben des Orestes als eine irrige erwiesen zu sehen. Freilich hätte die dunkle, unheilverkün-

dende Antwort auf ihre dessfalsige Frage:

ἔστ', ἄθλιόςγε, κοὐδαμοῦ καὶ πανταχοῦ,

sowie die Möglichkeit des in der Zwischenzeit erfolgten Todes ihres Bruders sie zu genauerer Erkundigung anregen müssen; allein der Dichter musste hier dem Faden des Gesprächs eine andere Richtung geben, da ein weiteres Eingehen in die Einzelheiten von des Orestes Schicksal die Scene des Wiedersehens weniger effectvoll würde gemacht haben. Iphigenie, von der Sehnsucht nach der Heimath ergriffen, bietet nun den Jünglingen die Rettung an unter der Bedingung, dass sie eine schriftliche Mittheilung zur Besorgung an ihre Angehörigen übernehmen wollen. Damit steht allerdings im Widerspruch, dass einer von den Fremden dem Opfertode für die Göttin verfallen ist, und nicht ersichtlich ist die Art der Realisirung ihrer Hoffnung in Bezug auf den anderen. Orestes erklärt sich zum Opfertod bereit und bittet, seinen Freund Pylades nach Mycene zu senden, womit sich Iphigenie einverstanden erklärt, des Orestes Fragen über die Art und Weise der Opferung beantwortet, ihm seine Bestattung verspricht und sich sodann zur Abfassung des für die Heimath bestimmten Schreibens in den Tempel begibt. Hierauf erfolgt der edle Wettstreit zwischen den Freunden. Wenn Pylades dem Freunde nachgibt, beseelt ihn die Hoffnung auf Apollos zu erfüllende Weissagung, die dem Orestes Rettung verheisst. Nachdem Pylades und Iphigenie geschworen, jener, dass er den Brief besorgen, diese, dass sie den Pylades frei ziehen lassen werde, theilt ihm dieselbe den Inhalt des Briefes noch mündlich mit, damit derselbe auch noch im Falle des Verlustes bestellt werden könne. Als sie nun mit den Worten beginnt:

ἄγγελλ' Ὀρέστῃ, παιδὶ τἀγαμέμνονος,
ἥν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε
ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ'οὐ ζῶσ' ἔτι.

und dem Pylades die Bitte an ihren Bruder aufträgt, dieser möge sie ihrem blutigen Priesterdienste entreissen; als sie ihre bisherigen Lebensschicksale, insbesondere die Veranlassung ihrer Versetzung an das taurische Land kurz andeutend, die Nichterfüllung jener Bitte eine neue schwere Freveltat nennt, welche den rächenden Zorn der Götter abermals herausfordern werde, da bricht das bisher noch mühsam zurückgedrängte Gefühl stürmischer Freude in den beiden Freunden gewaltsam hervor. Als nun auch die noch zweifelnde Iphigenie durch Orestes, der in die Tage der Vergangenheit zurückgreift und manche Erinnerung in der Schwester belebt, zur Gewissheit gelangt, dass der Bruder vor ihr steht, erfolgt unter rührenden Aeusserungen wehmüthiger Freude die Wiedererkennungsscene. Während Pylades Iphigeniens Befreiung sofort ins Werk setzen möchte, weiss diese den Bruder noch mancherlei zu fragen und erfährt, wie dieser wegen des an der frevelnden Mutter verübten Rachemordes von den Furien noch immer verfolgt werde, da ein Theil derselben den ihn freisprechenden Spruch des Areopags zu Athen missachtet, wogegen der delphische Gott ihm Rettung verheissen, wenn er das in Taurien befindliche Bild seiner Schwester Artemis nach Athen bringe. Im Besitz des Bildes werde er von der Qual der Furien befreit werden, und das Schiff, welches das Bild entführe, werde auch sie, die Schwester des Orestes, der Heimath entgegentragen. Iphigenie gibt nun vor, das durch die Berührung des mit Blutschuld behafteten Fremden entweihte Bild der Göttin müsse vorher im Meere entsühnt werden, und erfleht in rührender Klage das Stillschweigen des Chors, ohne dessen Theilnahme sie die Entführung des Bildes nicht ausführen kann. Nachdem sie sodann auch noch die Göttin selbst angefleht, ihre Rettung zu begünstigen und das Barbarenland zu verlassen, entfernt sie sich, während Orestes und Pylades sich in den Tempel begeben.

Hier fällt der Chor ein. Der hierauf mit dem Bilde der Göttin aus dem Tempel tretenden Iphigenie begegnet Thoas, der nach dem Opfer fragt; auch ihm erwidert die Priesterin, dass die Göttin erzürnt sei, weil ihr Bild durch die Berührung des Fremden entweiht worden, wesshalb sie dasselbe im Meere entsühnen müsse. Indem sie dabei den stärksten Abscheu gegen die Griechen simulirt, um den Thoas vertrauensvoll zu machen, bestimmt sie ihn noch zu mancherlei, die Verwirklichung ihres Rettungsplans erleichternden Massnahmen, worauf sie sich mit den Fremden und der Wache entfernt, während Thoas in den Tempel geht, um diesen zu reinigen. Hier empfängt Thoas durch einen Boten die Nachricht, die Priesterin sei mit dem Bilde der Göttin und den beiden Fremdlingen, von denen der eine ihr Bruder sei, entflohen. Als sich Thoas hierauf mit den Seinigen zur Verfolgung der Flüchtigen anschickt, erscheint Athene und verkündet dem Könige, dass er vergebens den Orestes, der nur den Willen der Götter vollzogen, verfolgen werde. Aus der Ferne aber nennt sie dem Geschwisterpaare den Ort Brauron in Attica, wo ihr Bild aufgestellt werden solle, und gibt Iphigenien nähere Anweisungen über den religiösen Cultus daselbst, wo sie Priesterin sein und auch ein Grab finden werde. Eben so verheisst sie auch Iphigeniens Gefährtinnen Rückkehr in die Heimath. Sie schliesst mit den an Orestes und Thoas gerichteten Worten:

ἀλλ' ἐκκομίζου σὴν κασιγνήτην χθονός,
Ἀγαμέμνονος παῖ, καὶ σύ μὴ θυμοῦ, Θόας.

Thoas gehorcht dem Befehle der Göttin, diese begleitet das Fahrzeug, wie sie sagt:

σώζουσ' ἀδελφὴς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας.

Die Motivirung der Handlung setzt Euripides, wie wir sahen, in den Gedanken, ein barbarisches Volk sei unwürdig, das Bild einer Göttin zu besitzen. Euripides lässt

desshalb diese Göttin selbst dem Orestes den Raub des Bildes befehlen, woran zugleich die Sühne des auf dem Geschlechte des Tantalus lastenden Fluches geknüpft wird. Wenn Iphigenie bei der Ausführung des Raubes die Seele ist:

„δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὑρίσκειν τέχνας"

und dadurch zugleich selbst wieder einem hohen weiblichen Berufe im antiken Sinne zurückgegeben wird, so hat sie die zartere Seite ihres Geschlechts auch da nicht verläugnet, wo sie gezwungen einem blutigen Opferdienste oblag: die Opfer weiht sie nie ohne Mitgefühl zu ihrem Todesgange, das erst nach jenem beängstigenden Traumgesichte vorübergehend einer härteren, durch den Gedanken an des Orestes vermeintlichen Tod und das grauenvolle Fatum ihrer Familie hervorgerufenen Stimmung weicht, in welcher sie freilich auch einer bitteren Anklage gegen den Vater Ausdruck leiht:

— ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ.
οἴμοι. κακῶν γὰρ τῶν τότ' οὐκ ἀμνημονῶ.
ὅσας γενείου χεῖρας ἐξηκόντισα,
γονάτων τε τοῦ τεκόντος ἐξαρτωμένη,
λέγουσα τοιάδ'. ὦ πάτερ, νυμφεύομαι
νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν. κ. τ. λ.

Indessen darf man diese Anklage im Munde der Tochter, die an sich schon durch des Vaters schwere Verschuldung gemildert erscheint, nicht mit christlichen Massstabe messen. Die Liebe im Verhältnisse der Kinder zu den Eltern ist im antiken Sinne nicht absolute Hingabe und Unterwerfung unter einen älteren, sich auf Priorität gründenden Willen; vielmehr erscheint sie auch in diesem Verhältnisse nur als innerer Drang, widerstreitende Gefühle in Einklang zu bringen, zufolge jenes eigenthümlichen Charakters der Griechen, der in vollendeter Naturerziehung wurzelt.

Aus dem die Handlung in Bewegung setzenden Hauptmotiv erklärt sich denn auch genugsam, warum Euripides

seine Iphigenie mit keiner culturgeschichtlichen Mission betraut, etwa griechische Bildungselemente auf die Halbinsel zu verpflanzen, wie sehr auch eine solche Auffassung seiner Heldin dem historischen Kern der alten Cultussage vielleicht entsprochen haben dürfte.

Nachdem Iphigenie durch ihren Bruder mit dem Inhalte des Orakelspruchs bekannt geworden und, von jenem aufgefordert, ihn zu retten und die Abführung des Bildes zu ermöglichen, die Bitte ausgesprochen, auch sie mit in die Heimath zu nehmen, verwirft sie die von Orestes aufgestellten beiden Rettungsplane und entwirft selbst einen eigenen, weniger der Mitwirkung der Göttin vertrauend, als ihrer eigenen Kraft und Klugheit, die ihr dem Barbarenvolke gegenüber, das nur die Anwendung physischer Gewalt kennt, durchaus berechtigt erscheinen muss. Und möglich war den Griechen Alles, was sie durch ihre Kräfte, physische oder intellectuelle, erreichen konnten; Mangel ahnten sie darüber hinaus nicht. Weit entfernt also, unter den schmerzlichfrohen Eindrücken des Wiedersehens ihre Thatkraft erschlaffen zu lassen, oder in einen gefährlichen Conflict zu gerathen zwischen der Sehnsucht nach dem Heimathlande und einer höheren Pflicht gegen Thoas und sein Volk, tritt Iphigenie selbst handelnd auf, wodurch zwar Pylades, dem nur im Beginn der Entwickelung der Plan angehört, die Entführung des Bildes bei Nacht zu unternehmen, fast zur Rolle eines passiven Zuschauers verurtheilt, zugleich aber auch eine grössere Spaltung der Theilnahme verhindert wird.

Die Peripetie des Dramas liegt offenbar in der mit Meisterschaft eingeleiteten Wiedererkennungsscene der Geschwister, woran sich die mit gewandter Klugheit ausgeführte, die Flucht mit dem Bilde der Göttin bezweckende Täuschung des Königs durch Iphigenie anschliesst.

Weder Geschwisterliebe noch aufopfernde Freundschaft

bilden also die Einheit des Dramas; es ist vielmehr der Gegensatz schön menschlicher Individualität zu einem barbarischen Elemente, zu dem blutigen, grauenvollen Menschenopferdienst der dea taurica, welcher in diesem Drama zum erhebenden Ausdrucke gelangt. Dieser Gegensatz zwischen dem menschlicheren Gottesbewusstein des aufgeklärten Hellas und roher mechanischer Religionsübung an den düsteren entweihten Gestaden der taurischen Halbinsel wird noch dadurch gesteigert, dass eine edle weibliche Persönlichkeit vorzugsweise als Trägerin des ersteren erscheint, und wir haben nicht erst nöthig, in die christlich-germanischen Kreise heraufzusteigen, um zu der Ansicht bekehrt zu werden, dass keine Gottheit böse ist, dass sie nur allzu oft als Typus einer dunklen Menschenseele erscheint, die sich jene nach jeweilichem Bedürfnisse zurechtschnitzt. Das wusste schon Euripides-Iphigenia; sie verabscheut den blutigen Dienst der Göttin, den diese selbst nicht billigen kann. Die rührenden Erinnerungen an ihren Abschied vom Vaterhause erweichen mit ihrer Seele auch die unserige und wir wünschen uns mit der Griechin hinweg von Tauriens finsteren Ufern zu dem schönen freien Lande ihrer Väter. In diesem Gegensatze beruht die Stärke des Eindrucks, den des Euripides Drama auf den Leser ausübt. Grösser noch muss jener Eindruck bei der Darstellung gewesen sein, wo die figürliche Repräsentation jenes Contrastes zweier Völkerindividualitäten, die Poesie, die bildende Kunst und die Musik sich zu einer grossartigen Gesammtwirkung vereinigten, an welcher der ganze Helikon participirte. So konnte der griechische Dichter durch Verwendung des Chors, dem die weichen lyrischen Partien zugewiesen sind, der seine Blicke in Vergangenheit und Zukunft schweifen lässt, die grossen Resultate aus jener für diese zieht, der auf dem Wolkenschiffe der Phantasie und mit grösster lyrischer Licenz über die Oberfläche menschlicher Dinge mit Götterschritten hinwegschreitet, die Hand-

lung, von aller Reflexion getrennt, vorzüglich rein und objectiv herausarbeiten und in gegenwärtigster Anschauligkeit an uns vorüberführen.

Ausser dem Drama des Euripides besassen die Griechen noch mehrere Bearbeitungen der Cultussage. Ich erinnere zunächst noch an die „Iphigenie" des Sophisten Polyidus (Der Tragiker Polyidus lebte sehr bald nach Euripides, gehörte aber schon der rhetorisirenden Tragödie an. Man sehe über ihn Schoell, Gr. Literatur-Geschichte Bd. 1 S. 265 (Berlin, 1828) und G. H. Bode, Geschichte der hellen. Dichtkunst B. 2. Th. 2. S. 324 und denselben ebendaselbst B. 3. Th. V. S. 562), worin gleichfalls die Wegführung des Bildes Hauptmotiv ist und die Erkennnung der Geschwister durch das dem Orestes vor der Opferung entschlüpfende Wort: „So musste denn nicht allein die Schwester, sondern auch ich den Opfertod erleiden!" herbeigeführt wird. Bedeutender als diese Bearbeitung durch Polyidus muss der Dulorestes (wir sind von der veralteten Hypothese abgegangen, wonach Pacuvius im Dulorestes die Tragödie des Euripides, betitelt Orestes, übersetzt haben sollte. Denn es ist jetzt klar bewiesen, dass der Dulorestes des Pacuvius vielmehr gleichen Inhalt mit der Iphigenia Taurica des Euripides gehabt haben müsse. Zuerst hat dies nachgewiesen A. T. Naeke in seinen Opusculis Bd. V. S. 83 ff., dem alle späteren Forscher, z. B. Stieglitz, Hermann, Welker, gefolgt sind. Man sehe O. Ribbeck, Tragicorum latinorum reliquiae S, 285 ff.), Orestes als Sclave, gewesen sein, den wir nicht mehr besitzen und dessen Verfasser uns unbekannt geblieben ist. Durch des römischen Dichters Pacuvius Bearbeitung, von welcher wir noch ein Fragment besitzen, wurde der Dulorestes auf die Bühne gebracht und scheint nach Cicero's Bericht auf dieser einen grossen Eindruck gemacht zu haben. Dieser schreibt im Lael. 7. 24. über die erste Aufführung:

„Qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii nova fabula, cum ignorante rege, uter esset Orestes, Pylades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. Stantes plaudebant in re ficta."

Idem de fin. V. 22. 63.

„Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur, ego sum Orestes, contraque ab altero: immo e. q. s.

Quum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi: ambo e. q. s. Quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis?"

Ibidem II, 24. 79.

„Aut Pylades cum sis, dices te esse Orestem, ut moriare pro amico? aut si esses Orestes, Pyladem refelleres, te judicares, et si id non probares, quominus ambo una necaremini, non precarere?"

Es erhellt hieraus, dass in dem „Dulorestes" der Wettstreit der Freunde der Höhepunkt des Dramas war. Es liegt ausserhalb des Zweckes dieser Arbeit, den Zusammenhang der Fragmente des Pacuvius philologisch-kritisch herstellen zu wollen und die Controverse zu erörtern, ob der Dulorestes älter sei als das Drama des Euripides. In jenem, dessen Name der Vermuthung Raum zu geben scheint, dass Orestes als Leibeigener im Dienste Apollos sich zu Delphi befand, war die Hauptabweichung von Euripides schon durch die Erhebung des Wettstreits der Freunde zum Mittelpunkte des Ganzen bedingt. Hiernach sollte die selbstlose Freundschaft den höchsten Triumph feiern. Desshalb konnte hier Thoas nur den Tod des einen der Freunde, des Orestes, verlangen und erst nach erfolglosem Wettstreite der Freunde nach deren Willen den Tod beider beschliessen.

Ausser den antiken Bearbeitungen müssen wir noch der hierher gehörigen Arbeiten der Franzosen erwähnen. Im

Jahre 1747 wurde der Plan einer „Iphigénie en Tauride" von Racine bekannt, worin, charakteristisch für die moderne Anschauungssphäre, ein Liebesverhältniss des Sohnes des Thoas zu Iphigenien vorausgesetzt wird. Der unvollendete Plan, der da abbricht, wo sich der Königssohn für die Rettung der griechischen Jünglinge vergebens bemüht, gestattet keine Einsicht in die dramatische Idee und die Lösung des Conflictes. Eine erhebende Durcharbeitung des antiken Stoffs liesse sich indessen von Racine nach Massgabe seiner übrigen antikisirenden Dramen, worin die Charactere mit forcirtem Leichtsinn modernisirt und die Helden von dem Miasma der Versailler Hofluft inficirt sind, kaum erwarten.

Im Jahre 1757 trat Claude Guymond de la Touche mit seiner „Iphigénie en Tauride" auf, ein Stück, welches sich auch den zeitgenössischen tadelnden Kritiken gegenüber lange in der Gunst des französischen Publicums erhielt. Aus dem Dulorestes des Pacuvius ist in Guymonds Arbeit der Wettstreit der Freunde übergegangen.

Im Jahre 1779, in welchem Göthes Iphigenie entstand, ging Glucks letzte classische Oper „Iphigénie en Tauride" über die Bühne, wozu Nicolas François Guillard den Text gedichtet hatte. Die Exposition wird darin durch einen Sturm eingeleitet, ohne irgend einen nennenswerthen Fortschritt der Handlung bis zur Erkennungsscene, die hier nach dem Drama des Polyidus durch die Worte des Orestes herbeigeführt wird. „So starbst auch du in Aulis, meine Schwester, Iphigenia!" Im Uebrigen schliesst sich auch dieses Drama in Motivirung und Zweck wesentlich an Euripides an, ohne Etwas anderes als eine blos äusserliche Nachahmung des griechischen Dichters zu erreichen.

Wie Göthe den antiken Stoff in das Gewand moderner Anschauung hüllte und verarbeitete, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Welche äusseren Gründe die Entstehung des Götheschen

Dramas „Iphigenie auf Tauris" veranlassten, ist für uns völlig irrelevant. Menschlich bedeutsame, in ihre Zeitgeschichte oder auch in engerem Rahmen energievoll eingreifende Persönlichkeiten sind es überhaupt, die einen Dichter anregen und zu poetischem Schaffen begeistern. So schwebte vor Göthes Seele die in des Tantalus grauenvollem Hause wie eine hehre Lichtgestalt erscheinende Iphigenie als das Bild hoher reiner, von keinem Fehl getrübter Weiblichkeit, welche durch versöhnende Milde den leidenschaftlichen Sturm ihres unglücklichen, Frevel auf Frevel häufenden Geschlechtes zu beschwichtigen sucht.

Den Stoff hat Göthe dem Euripides entnommen, einzelne Züge dem „Agamemnon" des Aeschylos, dessen „Eumeniden," der „Electra" des Sophocles; auch scheint er in Verwendung des mythologischen Materials den Grammatiker Hyginus benutzt zu haben, der die Mehrzahl seiner Fabeln aus den griechischen Tragödien schöpfte. Das Ende März 1779 bereits in Prosa vollendete, später zweimal umgearbeitete Stück reifte erst, gleich dem Egmond, auf italischem Boden unter dem unmittelbaren Eindruck der südlichen Natur und der antiken Kunstwerke, gegen das Jahr 1787, jener vollendeten Form entgegen, in der es vor uns liegt.

ENTWICKLUNG DER CHARAKTERE IN GÖTHES DICHTUNG UND IHRE BEZIEHUNG ZUR HANDLUNG.

Vergleichen wir das Material des Götheschen Dramas mit der historischen Unterlage, die Ausführung in jenem mit den Arbeiten der griechischen Tragiker, insbesondere des Euripides und der übrigen modernen Darstellungen, und fassen wir dabei die verschiedenen Culturstufen ins Auge, so ergibt sich, dass Göthes Dichtung, wie der Höhepunkt einer Bewegung, viele Elemente enthält, die ihr eine hervorragende, jedenfalls eigenthümliche Stellung in der Literatur anweisen.

Ich stelle die Ergebnisse in folgenden Sätzen an die Spitze der Untersuchung:

Göthes Drama ist in der Anlage ein Schicksalsstück, ohne Lösung durch das Schicksal.

Die Lösung des vom Schicksal geschürtzten Knotens knüpft der alte Dichter, Euripides, an ein äusseres Factum, die Entführung des Götterbildes, Göthe an einen psychologischen Vorgang: die Genesung des Orestes durch dessen reuiges Schuldbekenntniss und durch die Reinheit der Schwester.

Die Characteristik Iphigeniens, die ihr zugetheilte Culturaufgabe in Bezug auf das Barbarenvolk und ihre hierhaus sich ergebende Stellung zu dem Könige desselben gestatteten dem deutschen Dichter nicht, seine Heldin an einer sittlich verwerflichen Handlung gegen die Scythen sich betheiligen zu lassen; gleichwol wurde das Motiv des Bilderraubes festgehalten und musste durch eine willkürliche Deutung des Orakelspruchs entfernt werden.

Wir sträuben uns, die Person des Orestes von tragischer Schuld freigesprochen und diese lediglich dem Fatum wie ein Stigma traditionellen Unrechts imputirt zu sehn.

Ist Göthes Drama, wie nicht zu bezweifeln, äusserlich ein Schicksalstück, innerlich ein Seelengemälde, so ist in diesem die innere Versöhnung durch die auch nach der Heilung des Seelenkranken noch offene, erbitterte letzte Frage an die Gerechtigkeit des Schicksals gestört.

Die hieraus sich ergebenden inneren Widersprüche, die Mangelhaftigkeit in Motivirung und Verknüpfung, in dramatischer Gliederung und Veranschaulichung, sind es wesentlich, welche bislang einen günstigen Erfolg der Repraesentation des Dramas in Frage stellten.

Bedingt war dieser halbe Erfolg in zweiter Linie durch die Characteristik des Scythenkönigs, welche die Theilnahme spaltet.

Was die Handlung verloren, hat die Characteristik der

Heldin wenigstens gewonnen, die sich in lichtvollster Klarheit entwickelt; desshalb und wegen der hohen Formvollendung wird das Drama Göthes, so lange die Sprache lebt, in der es geschrieben, den höchsten Werth als wahrhaft erhebendes Bildungsmittel behaupten. Für die Characteristik Iphigeniens fehlt uns freilich in der antiken Welt, der Alles Uebersinnliche sinnlich war, das typische Beispiel, und in das mythologische Gerüst lässt sich kaum der ethische Inhalt denken, wie ihn Göthe hineinträgt. Iphigenie erscheint als eine durchaus edle, mildernste, von jeder eigentlichen Sinnlichkeit freie, von hoher weiblicher Würde erfüllte Jungfrau, gegeschmückt mit den Tugenden umfassender Liebe zu den Gliedern ihres Hauses und zu den Menschen, christlichen Gottvertrauens, entsagender Duldung und sittlicher Ausdauer, aber auch ohne eingreifende Energie, ohne sinnliche Beweglichkeit, zu schwermüthiger Einkehr in sich selbst geneigt. Als Tochter eines Heldenstammes dem Vaterhause entrückt und in die Fremde gestossen, einem fremden Willen zu gehorchen, in welcher Lage ihre mehr passiven Tugenden zur Entwicklung gelangten, bewahrt sie doch das Bewustsein ihrer hohen Abkunft und den reinsten Familiensinn. Sinnige Naturbetrachtung, eine hehre, im bangen Seelenschmerz sich noch offenbarende Milde sind die Grundlinien dieses so zart angelegten weiblichen Characters. Gewaltsam in eine tragische Verwicklung hineingestossen und der Heimath entrissen, hofft sie in langer trostloser Einsamkeit mit kindlichem Vertrauen Errettung und Heimkehr durch die Göttin. Bewährte sie eine hohe sittliche Kraft, als sie gerade durch ihren Heldenvater, in welchem sie von zarten Kindheit an ein leuchtendes Vorbild männlicher Tapferkeit und Hoheit zu sehen gewohnt war, dem sie die zarteste Tochterliebe entgegentrug, einem entsetzlichen Opfertode preisgegeben werden sollte, dessen Schrecken gleichwol kein bitteres Gefühl gegen seinen Urheber in ihr aufkeimen liessen, so bricht die Blüthe ihrer

Seele in voller Pracht hervor, als sie sich, durch wunderbare Rettung in die Einsamkeit des heiligen Hains versetzt, auf sich selbst angewiesen sieht, das Mass ihrer Kraft in der Tugend der Entsagung, vertrauensvoller Ergebung in einen göttlichen Willen und geräuschloser, den Samen der Gesittung ausstreuender Thätigkeit inmitten eines rohen Volkes zu erproben. Dem Zauber ihrer Persönlichkeit vermag sich auch das rauhe Scythenvolk und sein König nicht zu entziehen. Das Mitleid, welches des Euripides Iphigenie empfindet, so oft sie die unglücklichen Opfer zum Tode weiht, ist in Göthes Heldin zu jenem Einfluss gesteigert, in Folge dessen die siegende Kraft ihrer reinen Weiblichkeit das wilde Volk der blutigen Sitte des Opferns bereits entfremdet hat. Göthe hat dem Character seiner Heldin dadurch eine erhöhte Bedeutung zu geben gewusst, dass er ihr die Lösung einer Culturaufgabe zutheilt, dem Barbarenvolk ein segenbringender Genius zu sein, der den fruchtbringenden Samen höherer menschlicher Bildung an öder Stelle ausstreut. So erhält hier der Gedanke poetischen Ausdruck, dass Griechenland die Wiege des Schönen, die Heimath des wahrhaftigen Kalokagathen war, der Lichtpunkt, von wo aus sich die Dämmerung über den Erdkreis verbreitete. Insofern der Dichter Iphigenien zur Trägerin dieser Idee erhebt, motivirt er zugleich ihre Sehnsucht nach der Heimath, der Quelle der Bildung, der Stätte ihrer Jugendspiele, dem theuren Elternhause, dessen Entbehrung ihr selbst den reinen Dienst der Göttin erschwert, so tief auch das Gefühl der Dankbarkeit in ihrem Herzen wurzelt, die sie ihrer Retterin schuldig zu sein glaubt. Dieser dankbaren Verehrung entspricht denn auch das Vertrauen, die rettende Göttinn werde sie wieder in die Arme ihres durch ihr Opfer und lange Entbehrung so schwer geprüften Vaters zurückführen, gegen den in ihrer kindlich reinen Seele kein Gefühl des Hasses Raum findet. In ihrem abgetrennten, durch die hehre Stille des heiligen

Hains zu rückwärts gewandter Beschaulichkeit und wehmüthiger Betrachtung hingeführten, zu ergebener Ruhe und würdevoller Milde abgeklärten Dasein muss dann ihr weiches Gemüth besonders tief ergriffen werden bei der Erinnerung an die mit Tantalus beginnende Ahnenreihe ihres Hauses, worin vom Stammvater abwärts jedes Glied durch ununterbrochenen Frevel die Rache der Götter herausfordert. Aber dieses schmerzliche Gefühl vermag auch bei der Erinnerung an den Urheber alles Elendes, das über ihr Haus hereingebrochen ist, nicht in Hass gegen Tantalus umzuschlagen, äussert sich vielmehr auch hier nur in dem innigsten Mitleid mit der sittlichen Schwäche des Ahnherrn, welcher der ihm von den Göttern auferlegten Versuchung nicht zu widerstehen vermochte. Die echt künstlerische Ausprägung der Antithese zwischen dem schuldbeladenen Ahnvater und seinen Frevel auf Frevel häufenden Nachfolgern auf der einen Seite, und dem tiefinnigen Gemüthe von Iphigeniens reinem edlen Wesen auf der anderen, die bestimmt ist, die versöhnende Mittlerinn zwischen den grollenden Göttern und ihrem Geschlechte zu werden, ist Göthes eigenster Werk. Es beruht auf der Lösung jener Aufgabe durch Iphigeniens wunderbar tief und rein angelegtes Wesen die Einheit des Dramas und dessen durchaus nach Innen wirkende Kraft. Als in dem Augenblicke, wo die Erinnerung an die Heimath und die Sehnsucht nach Rückkehr sie besonders tief erfasst haben, die Werbung des Königs sie erreicht, bewährt sie in der Art der Abweisung des Antrages ein entschiedenes, ihrem inneren Seelenzustande wie ihrer äusseren Würde entsprechendes Selbstgefühl, dessen Stärke vorzugsweise in ihrem Vertrauen auf die Göttin wurzelt, welches sie auch dann nicht verlässt, als bei der Nachricht von dem entsetzlichen Ende ihres Vaters ihre Seele sich im bedrängtesten Kampfe gegen den einstürmenden Schmerz zerstörter Hoffnungen und eines von allen berechtigten Freuden losgelösten Daseins be-

findet. Um so inniger kann sie den Göttern danken, als sie von dem Leben ihres Bruders hört, den sie unerwartet wiederfindet, freilich in einem Zustande, der die Freude des Wiedersehens sofort trübt. Ihn, der die Mutter gemordet, um den Vater zu rächen, darf sie nicht hassen, nur bemitleiden kann sie ihn, der ein Werkzeug der Götter war. Aus der schonenden Art und Weise, wie sie diesen behandelt, leuchtet die innigste, zarteste Schwesterliebe hervor. Aeusserlich rathlos, wendet sie sich im Gebet zur Göttin, die ihrer Bitte Gewährung gibt. Im schwersten Conflicte ihrer Pflichten, die zwischen der Liebe zur Heimath und dem Dankesgefühl gegen den König getheilt sind, konnte Iphigenie freilich einen Augenblick schwanken; der beseligende Moment des Wiederfindens steigert ihr sehnsüchtiges Verlangen nach der Heimath und legt ihr gleichzeitig die Nothwendigkeit der Entscheidung auf, zu wählen zwischen der ihr von Pylades aufgedrungenen, gegen ihren bisherigen Wohlthäter gerichteten trügerischen List, und einem offenen, hochherzigen, die Befriedigung ihrer brennenden Sehnsucht nach der Heimath freilich ganz in Frage stellenden Vertrauen. Von tiefster Verzweiflung erfasst, in der sie geneigt ist, ihr immer düsterer sie umziehendes Geschick auf die Beschlüsse der unerbittlichen Götter zurückzuführen, harrt sie der weiteren Entwicklung, führt aber endlich an dem Punkte, wo ihre Lage dem Könige gegenüber aufs Höchste gespannt ist, durch einen reinen, ihrer gepressten Seele sich entringenden Entschluss rückhaltloser Offenheit die Lösung herbei.

So hat denn der Dichter überall in der Charakterzeichnung Iphigeniens die Grenze innegehalten, innerhalb deren sich dieselbe als ein von jedem sinnlichen Verlangen freies Wesen bewegen konnte. Das Idealistische, das ahnend Erhobene ihres Denkens und Fühlens gehört fasst nicht dieser Welt an; das Bild der hehren Jungfrau schwebt sin-

nend über dem melancholischen Rauschen des Meeres, in sich selbst und ihrem Ideal verloren zwischen den Tempeln einer höheren Liebe, einer höheren Freundschaft — den Verklärten gleich auf der antiken Asphodeloswiese. Indem aber Göthe aus den innersten individuellen Empfindungen die Seele seiner Iphigenie componirte, ging ihm — bei seiner nie zu erschöpfenden Ideenfülle — der künstlerische Blick für die dramatische Architectur seiner Schöpfung verloren. Doch hiervon später.

Göthes Iphigenie ist uns scheinbar durch die Einwirkung des Christenthums näher gerückt; dass aber auch sie von dem düsteren Glauben an die fatalistische Tragik ihres Hauses erfüllt ist, stört die Harmonie ihrer reinen Seele, über welche gleichwol nicht jenes Gefühl gewebt ist, was einen Fatalismus zur Tragik in sich trägt.

Die Charakterzeichnung Iphigeniens offenbart sich sowol im inneren psychologischen Ausbau der Seelenstimmung als im plötzlichen Entschluss, in den Wendepunkten der Handlung. Die Entwicklung der individuellen Gefühls-und Denkweise enthält zugleich die Nöthigung zur kommenden That, und diese die Lösung der im Fatum wurzelnden Handlung. Dieser grossartig gedachten und durchgeführten Charakterintention gegenüber verschwindet die mythische Unterlage, und daher kommt es, dass, als der Dichter — nach bereits eingetretener Lösung des Conflicts durch den Charakter — noch das, was die Handlung in Bewegung setzte, den Bilderraub, durch eine besondere Deutung entfernen zu müssen glaubt, bereits Niemand mehr an diesen Bilderraub denkt. Der Mythus, nicht mehr jenes typische Beispiel, welches zur Beantwortung allgemein menschlicher Fragen einst einer ganzen Culturwelt vor Augen stand, ist in der Darstellung des Charakters, welche den substantiellen Inhalt dieses Dramas bildet, untergegangen.

Noch mehr zeigt sich dies in der Charakteristik des Ores-

tes. Diesem Orestes, der an der Schwelle des Lebens die harte Lieblosigkeit einer Mutter erfuhr, die tiefgehenden Schmerzen einer geliebten Schwester mitfühlte, der entsetzlichen Ermordung seines von dem vollsten Glanze männlichen Heldensinns und ausgezeichneten Kriegsruhms umstrahlten Vaters beiwohnte und sich aus diesen Wirren, Hilfe und Trost suchend, an die Seite eines mitfühlenden Freundes rettete — diesem Orestes wollen wir so gern ein für alles Schöne empfängliches Herz, tiefes Gefühl, Seelenadel, sittliche Reinheit und alle edleren Regungen einer Menschenbrust zuerkennen — alles Eigenschaften, womit ihn der Dichter ausstattet. Aber nachdem er dann, ausgerüstet wie er war, und gewaltsam in eine tragische Verwicklung hineingestossen, den Muttermord auf seine Seele geladen, wobei er eine, jenen Charakterzügen entsprechende siegreiche sittliche Kraft nicht bewähren konnte und nicht brauchte, da er (und dies ist der Kernpunkt) Vollstrecker göttlicher Ordnung, rächendes Organ der Gottheit gewesen, wozu dann die Qual des bereuenden und sich doch gegen das mütterliche Verbrechen ethisch so leidenschaftlich sich erhebenden Herzens? Unserer heutigen Anschauungssphäre fehlt durchaus das Verständniss für eine Tugend ohne inhärirende Möglichkeit zur Sünde, wozu ein Anstoss von Aussen kommen muss. Doch hat der Mord des Vaters das Gift tödtlichen Rachegefühls in seine Seele geträufelt, das durch Electra genährt und gesteigert wird. v. 1035. Da aber ein immer hoher Seelenadel der Grundton dieses unglücklichen Mannes ist, so wüthet seine feindselige Leidenschaft der Rache gegen die eigene bessere Natur und dies führt mit poetischer Versöhnung zur tiefen nagenden Reue über den Rachemord, welche wiederum die psychische Heilung einleitet. Nur diese Reue versöhnt, nicht die übermenschliche fatalistische Kraft des Fatums. Die wahrste psychologische Entwicklung insbesondere dieses

Charakters erscheint somit als eine künstliche Pfropfung auf ein classisches Muster, als eine gemachte Auffassung des Lebens, insofern in der Structur dieses Dramas die Tragik aus den handelnden Personen als ein natürliches, nothwendiges und das Menschenschicksal symbolisch darstellendes Kunstgebilde hervorgeht und gleichwol wieder auf aussermenschliche Motive zurückgeführt wird. Der Dichter wusste wohl, dass nur das tragisch wirkt, was organisch aus der Schuld, aus einer Auflehnung gegen die Natur, gegen das positive oder sittliche Recht hervorgeht. Desshalb liess er an die Stelle der epischen Willkühr der Begebenheit die organische Nothwendigheit derselben treten, ohne jedoch das äussere Symbol der Alten aufzugeben. Der innere religiöse Sinn der alten Völker, ergriffen von dem Gefühl der Nothwendigkeit der ewigen Gesetze der Natur und des Lebens, war bei den nächsten Offenbarungen derselben steh'n geblieben; für sie entstand die höchste tragische Wirkung aus dem Conflicte des willenlosen, der sittlich freien Selbstbestimmung beraubten Menschen mit den göttlichen Mächten, den Urhebern jeder That und jedes Schicksals. Unsere Zeit, die den Menschen auf seine sittliche Kraft verweist, hat für einen solchen Conflict kein Verständniss und wird immer jene letzte Frage an das Schicksal bereit halten, „worauf" — mit Heine zu reden — „ein Narr auf Antwort wartet."

Wir wenden uns zu Pylades. Obwohl Freund des Orestes, ist er ein Gegenbild desselben. Herrschen bei jenem Gemüth, Einbildungskraft und sinnlich bewegte Leidenschaft vor, so steht dieser, bei klarstem Verstand und ruhigster Selbstbeherrschung, auf dem Boden der Wirklichkeit und weiss die Welt und die gegebenen Verhältnisse eben so geschickt wie energisch sich dienstbar zu machen, wobei ihm auch List und sophistische Trugschlüsse durchaus geläufig sind. Was an besserem Material in ihm ist, hat die Freund-

schaft zu dem unglücklichen, der Theilnahme so sehr bedürftigen Orestes gezeitigt. Nicht frei von der griechischen Selbstgenügsamkeit, welche die Barbaren verachtet, denen „als einem rauhunwürdigen Volke" die Götter den Besitz des Dianabildes versagen, schliesst er sich bald dem Glauben seines Volkes an, bald negirt er ihn, wie es ihm die Umstände zu gebieten scheinen. So hält er dem verzweifelnden Orestes eine reinere Ansicht der Gottheit entgegen, an die er selbst nicht glaubt. Muth und Energie, gepaart mit List, sind die Grundliniën seines Charakters, die er im Widerspruch mit den Forderungen der Ehre geltend zu machen bereit ist, und seine höchste Weisheit besteht darin, seine Handlungsweise den jeweiligen Umständen gemäss einzurichten. Nach dem Mythus Genosse des von Orestes begangenen Verbrechens, stellt ihn Göthe frei von directer Mitschuld dar. Während selbst die antike Schicksalsidee der blutigen That nichts von ihrem Odium nahm, das sie auf den faktischen Thäter warf, glorificirt Pylades das Verbrechen des Muttermords (v. 707. II. 1) Im Gegensatz hierzu sagt er (v. 724 eod.) unendlich wahrer:

„Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg."

Wir schaudern vor einer trostlosen, die menschliche Freiheit vernichtenden Schicksalsidee zurück, welche unter dem Scheine, sich in das Unvermeidliche zu fügen, im blendenden Gefühle selbsteigener Aufopferung das Verbrechen heiligt.

In Thoas treten uns die Eigenschaften persönlicher Tapferkeit, würdevoller, jeden Widerspruch ausschliessender Strenge und einer im Gefühle seiner exceptionellen Stellung wurzelnden Verschlossenheit, die er selbst seinem treuen Berather Arkas gegenüber wahrt, entgegen. Der Verlust seiner Söhne, die Furcht, ohne Nachfolger zu sterben, hat

die letztere Eigenschaft in ihm noch gesteigert und zur Bewerbung um Iphigeniens Hand Veranlassung gegeben, in deren Wesen ihn die ergebene Milde und die reine würdevolle Weiblichkeit schon früh ansprachen, so das er die Menschenopfer abschaffte, die er in Folge von Iphigeniens Weigerung und religiösen Aberglaubens wieder herstellen will. Doch, als Iphigeniens und ihres Bruders Schicksal ganz in seine Hand gelegt ist, zeigt er Kraft der Entsagung und Edelmuth, so dass unser Mitleid für den verlassenen König lebhaft mit der Parteinahme für Agamemnons Tochter kämpft und unser Gefühl nur schwer zu einen richtigen Gleichgewicht der Stimmung gelangt.

Des Königs treuer, durch Alter und Erfahrung gereifter Diener und Rathgeber Arkas hat sich voll edlen Strebens und im bewussten Drange höherer Bildung weit mehr als sein königlicher Herr dem gewinnenden Einflusse Iphigeniens hingegeben, den er um seines Volkes Willen wie aus inniger Theilnahme für seinen Herrn nicht gebrochen sehen möchte.

Wenden wir uns von den Charakteren zu der Handlung.

I. Aufzug. Die Exposition lässt sich im Ganzen als eine gelungene bezeichnen. Zwar erschliesst uns Iphigeniens Monolog im ersten Auftritt nur deren eigenes Schicksal, ihre gegenwärtige Lage, ihre wesentlichsten Charaktereigenschaften und ihre Hoffnungen, alles dies, soweit es zur Erklärung der folgenden Handlung nöthig erscheint. Eine wirkliche Fortentwicklung der Handlung liegt in dem zweiten Auftritt, der uns die Perspective des drohenden Conflicts ankündigt. Arkas bereitet die Werbung des Königs um Iphigeniens Hand vor, die Wolke des Verderbens der Priesterin steigt drohend am Horizonte auf. Diese Scene lässt uns zu gleich einen noch tieferen Blick in Iphigeniens traurig einsames Leben werfen, aber auch dessen segenvolle Wirkung wahrnehmen, indem der König die Opferung der Fremden eingestellt hat. Im dritten Auftritt steigt Iphigeniens Bedräng-

niss, ihre Weigerung, auf des Königs Werbung einzugehen, hat dessen Befehl zur Wiedereinfürung der Menschenopfer zur Folge. In leidenschaftlich erregtem Gespräche findet Iphigenie natürliche Veranlassung, das Geheimniss ihrer Ankunft zu entschleiern, die Schicksale ihres Hauses und ihre eigene Stellung in demselben mitzutheilen. Die letzte Scene dieses Aufzugs enthält ein lyrisch gehobenes Gebet Iphigeniens, die Göttin möge sie von der Vollziehung des ihr widerstrebenden blutigen Opfers befreien.

II. Aufzug. Dem gebeugten, dem Leben durch ein blutiges Verbrechen entfremdeten Orestes spricht in der ersten Scene Pylades ermunternd Trost zu, indem er des Orestes That als eine heroische, im Auftrage der Götter vollzogene bezeichnet und an die Person der Priesterinn eine unbestimmte Hoffnung auf Rettung knüpft. Man kann sich, für die Repräsentation des Dramas, zur Frage veranlasst sehen, wodurch diese erste Unterredung der Freunde so zwanglos begründet wird. Als Gefangene sind beide jedenfalls durch Wächter vor den Tempel gebracht worden, um der Priesterinn vorgestellt zu werden. Dies kann man nöthigenfalls suppliren. Wodurch aber wird der lange unbewachte Aufenthalt beider vor dem Tempel motivirt? Gefangene sind sie doch schon und nicht mehr, wie bei Euripides, in der ersten Unterredung, frei! Je loser allerdings der äussere dramatische Zusammenhang dieser Scene mit der vorigen ist, desto enger erscheint der innere. An Iphigeniens Bittgebet um Verhütung der Opfer schliesst sich hier der Entschluss des Pylades, Rettung zu erspähen, wesshalb er sich schon, wie wir auf epischem Wege erfahren, über die Person der Priesterinn informirt hat.

Aber die Handlung schreitet in dieser Scene nicht fort. In jenem Entschluss schon, auf Rettung zu sinnen, könnte man eine Handlung erblicken, allein Pylades tritt schon mit dem Entschluss auf und der Auftritt erzeugt nicht den

Entschluss, sondern theilt ihn nur mit. Ausserdem greift er in die kommende Handlung nicht im mindesten ein. Noch ist darauf aufmerksam zu machen, dass Pylades schon hier die Heilung des Freundes durch Hinweisung auf practische Lebensziele versucht. Die moderne Anschauung durchölchert bereits den Boden des mythologischen Symbols, woran der Orakelspruch die Befreiung von den Furien knüpft; um so klarer sind wieder die individuellen Charakterzüge der beiden Freunde blosgelegt. Die folgende zweite Scene führt uns Iphigenie und Pylades allein vor. Jene erfährt die Ermordung ihres Vaters und aus dem tiefschmerzlichen Eindruck dieser Mittheilung schöpft Pylades die Vermuthung, dass die Priesterinn aus einem hohen, dem Agamemnon nahe stehenden Hause stamme, wodurch seine Hoffnung auf Rettung eine festere Unterlage gewinnt. Wie sich Orestes entfernen konnte, wohin und weshalb er sich entfernte, bleibt unaufgeschlossen.

III. Aufzug. In dessen erster Scene erscheinen Iphigenie und Orestes im Gespräch. Von Motivirung desselben müssen wir auch hier absehen. Was leitet diese Unterredung ein? Wo ist die Verbindung mit dem vorigen Aufzuge? Wo bleibt Pylades? Wie kann er, die nothwendige Stütze des Freundes, diesen mit der Priesterinn allein lassen? Hilft etwa die Ergänzung: Pylades hat den Inhalt seines Gesprächs mit der Priesterinn dem Orestes mitgetheilt, dessen Hoffnung dadurch belebt, ihn zu weiterer Erkundigung und Ausforschung veranlasst und sodann mit der Priesterinn allein gelassen? Wir glauben kaum. War dem Dichter die Gegenwart des Pylades vielleicht desshalb lästig, weil die Erkennungsscene hier durch Orestes herbeigeführt wird, der das von Pylades der Priesterin erzählte Märchen über des Ersteren Abkunft und Schicksale ableugnet und offen erklärt, wer er ist? Die Erkennungsscene wird aus einem Charakterzuge des Orestes treffend abgeleitet, der zwar einen Ge-

gensatz zu des Pylades rücksichtsvoller Verschleierung des eigentlichen von Orestes begangenen Verbrechens bildet, dessen individuelle Entwicklung aber doch nicht die Entfernung des Pylades begründet. — In der Zeichnung der Gewissensqualen hat der Dichter mit Recht von der unnatürlichen äusseren Erscheinung der Furien abgeseh'n, doch die Wirkungen lebhaft veranschauligt, welche er auf diese wilden dämonischen Elemente gründet, die den düsteren Hintergrund dieses Dramas bilden, auf dem die Schatten der Rache und des Wahnsinns hin und herschweben, die erschütterndsten Vorgänge einer gebrochenen Menschenseele bloslegend, als unheilvolle Consequenzen einer That, die im fieberhaften Drang nach Rache selbst wurzelte. Mit erschüttertem Gemüthe sehen wir in Orestes Seele, mit ihm und durch das Medium seines aufgewühlten Gewissens das Kommen der Erinnyen. Auch ihr Verschwinden? Die Reue ist es, die den Sünder an der Seite der reinen Schwester heimführt. Die beruhigende Nähe der Schwester beschleunigt den Uebergang aus trostloser Nacht in dämmerndes, Hoffnung verheissendes Frühroth, das sich in der zweiten Scene dieses Aufzugs in der Vision des Orestes ankündigt, wo er seine Ahnen versöhnt bei einander schaut. Nach der Wiedererkennung der Geschwister und der Heilung des Orestes dringt Pylades in der letzten Scene auf „schnellen Rath und Schluss." Zur Berathung führt er die Geschwister von dannen, und das Ergebniss derselben erfahren wir erst, nachdem sich Pylades und Orestes zur Ausführung des Planes bereits entfernt haben. Dass sie dieses ungesehn thun konnten, ist eine Unwahrscheinlichkeit, die dadurch nicht gehoben wird, dass Berathung und Entfernung zwischen zwei Acte fallen. Auch interessirt uns ein fertiger Plan viel weniger als ein werdender. Die Entwicklung desselben, die Art und Weise seiner Aufnahme bei Iphigenien vermissen wir desshalb nur ungern.

IV. Aufzug. Aus dem erschliessenden Monologe Iphigeniens erfahren wir auf epischem Wege, dass Orest und Pylades weggegangen sind, die Ausführung ihres Fluchtplans vorzubereiten, und erst jetzt, nach Entfernung der Freunde, tritt an Iphigenie die vom König drohende Gefahr heran, der zu begegnen sie von Pylades Anweisung erhalten hat. Auffallend ist es jedenfalls, dass der Scythenkönig, der schon in der dritten Scene des ersten Aufzugs nach Zurückweisung seiner Werbung so energisch auf die Opferung der Fremden gedrungen, so lange die Handlung ruhen lässt, erst hier sein Verlangen durch Arkas wiederholt und auf Beschleunigung des Opfers dringt. Während der dritte Auftritt uns Iphigeniens schwankenden Seelenzustand enthüllt, erscheint im vierten wieder Pylades und überredet die Seinen zur Flucht mit dem Bilde der Göttin; der fünfte Auftritt ist der Schilderung van Iphigeniens Seelenzustand gewidmet. Wir müssen annehmen, dass Iphigenie nach dem Aufzuge in den Tempel geht, vor dem etwa der Hain liegt; dass Arkas erst hier, am Anfange des fünften Aufzuges, Verdacht schöpft, ist wieder sehr auffallend. In der zweiten Scene erscheint Thoas von der Priesterinn Schuld bereits festüberzeugt, durch deren offenes Geständniss im dritten Auftritte zur Versöhnung geneigt. Im vierten und fünften Auftritte würde man wohl eine lebhaftere sinnliche Vergegenwärtigung des Kampfes erwarten, dessen Fortsetzung Iphigenie hindert und allseitige Versöhnung vermittelt, während des Orestes Deutung des Orakelspruchs auch das letzte äussere Hinderniss, die Entführung des Götterbildes beseitigt, welches freilich bei der spannenden Entwicklung der Seelenzustände der Beachtung fast entrückt wird.

Was nun die Gestaltung und Gliederung des Stoffes, die Zerlegung desselben in Aufzüge und Auftritte, die Gruppirung der Haupthandlung (Iphigenie, Orestes, Pylades), und der Nebenhandlung (Thoas, Arkas) anlangt, so

haben wir allerdings ein stetes Fortschreiten, eine verhältnissmässige Steigerung, eine glückliche Ausfüllung der Zwischenstadien und die unerlässliche Motivirung mancher Uebergänge vermisst. Die hieraus für eine nüchterne Betrachtung sich ergebende Unwahrscheinlichkeiten im dramatischen Verlaufe der Handlung haben eine doppelte Quelle. Zunächst steuert der Dichter den Höhepunkten der Handlung zu, ohne ängstlich auf ihre äussere Verbindung bedacht zu sein. So vernachlässigt er die sorgfältige Motivirung des Details, entwickelt dagegen vorzüglich die Charaktere aus dem Inneren. Was sodann der modernen Dramatik in hohem Grade gebricht, hat Göthe in treuster Naturwahrheit; ich meine jene die Seele successive erschliessenden Monologe, welche, Vorläufer der Handlung, psychologische Aufschlüsse geben und die heimlichen Uebergänge der Seele bloslegen, ohne der pedantischen Schuldidaktik zu verfallen. Im organischen Bündnisse mit der Seele des Objects erreicht er die vollendete Einheit zwischen Form und Inhalt. Das Drama ist viel reicher an innerer als an äusserer Handlung. Die Wendung der Handlung beruht auf der Wendung der Heldin.

Was ferner den Grundgedanken oder die Idee betrifft, so spricht sie Iphigenie selbst aus V. 3.

> Es hört sie jeder
> (die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit),
> Geboren unter jedem Himmel, dem
> Des Lebens Quelle durch den Busen rein
> Und ungehindert fliesst.

Reine Menschlichkeit versöhnt. Iphigenie, das Symbol dieser Menschlichkeit, wirkt nach zwei Richtungen hin entscheidend, sie vollendet die durch die in dem Muttermörder rege gewordene ethische Reaction vorbereitete psychische Heilung desselben, an dem die traditionell religiöse Blut-

rache zu vollziehen sie als Schwester zunächst berufen war, durch den Frieden ihres reinen versöhnenden Wesens. Ihre Erscheinung ist die, das wilde leidenschaftliche Rachegelüste in Tantals Haus beschwichtigende Losung: keine Rache mehr, Vergessenheit und Versöhnung! dass dieses fluchbeladene Haus noch eine so reine Blüthe zeitigen konnte, gewährt auch dem Orestes Hoffnung auf Rettung. Der von Iphigenie im schwersten sittlichen Conflict bewahrte Glaube an die siegreiche Kraft der Wahrheit wirkt aber auch auf Thoas zurück: er überwindet den durch seine Neigung zu der Priesterinn in ihm entbrannten Kampf und resignirt. So nimmt auch er unsere Theilnahme im höchsten Grade in Anspruch, und unser Mitleid für den verlassenen König kämpft allzu lebhaft mit dem Gefühle der Freude für die heimkehrende Griechin. Wir scheiden vielleicht desshalb nicht ganz versöhnt von unserer Dichtung; doch dürfen wir hoffen, dass Iphigeniens Segen in Thoas fortwirken und dass zwischen dem in die Bahn der Gesittung einlenkenden Scythenvolke und dem Vaterlande Iphigeniens fortan ein immer mehr sich befestigendes Band gegenseitiger Achtung und Freundschaft bestehen werde.

Was ist es nun, weshalb der Gesammteindruck dieses Dramas kein durchaus erhebender ist? Es wird dem Vorwurf der Absichtlichkeit und deshalb auch jenem anderen der Inpopularität kaum entgehen. Beide Eigenschaften bedingen einander. Der Nachweis dieser Eigenschaften fordert die Beantwortung der Vorfrage: ist Orestes, dessen Verbrechen die ganze Handlung in Bewegung setzt, eine dramatische Person? Das Drama beruht auf dem Kampfe zweier Gegensätze, der die menschliche Brust nur dann energievoll zu ergreifen vermag, wenn jene Gegensätze sittlich berechtigte sind. Bildet Orestes, der Muttermörder, einen solchen ergreifenden Gegensatz zur reinen Schwester? Nein, denn er ist das Werkzeug der rächenden Gottheit, des Fatums,

also sittlich unverantwortlich. Aber er ist vielleicht desshalb eine dramatische Person, weil er zufolge der Lage, in die ihn der Dichter versetzt, zu dem Verbrechen gewaltsam gedrängt worden ist? Dann müssen wir ein Fatum annehmen, eine eiserne Nothwendigkeit der Dinge, der gegenüber die sittliche Freiheit des Willens eine Illusion ist. Unsere heutige Anschauungssphäre sträubt sich gegen diese Annahme. Wenn Pylades den Orestes sogar auffordert, er möge den Göttern danken, dass diese durch ihn soviel gethan d. h. den Vater gerächt haben (v. 707), wie soll sich ein weiteres Publicum den Gedanken klar machen, dass Orestes das Symbol desjenigen ist, der unter den Einflüssen seiner Zeit, seiner Eltern, seiner Erziehung handelt und für dieses Handeln leidet, dass dieses Leiden eine Reinigung ist, die ihn gerade von dem, was ihn zum Verbrechen trieb und seine Freiheit in Fesseln schlug, frei macht; dass Orestes in dem Augenblick, wo er gegen seine That sich ethisch auflehnt, weit freier ist als damals, wo er rächendes Organ der Gottheit war oder es zu sein glaubte? Gerade darin liegt die tröstende Kraft, die Aussöhnung mit dem verletzten Sittengesetze, dass das Gespenst des Fatalismus, eines unbeugsamen Verhängnisses, zerstiebt und an dessen Stelle ein bewusster Lenker der Dinge und der freie Mensch treten. Orestes geht sühnend durch Reue hervor aus dem entsetzlichen Kampfe, und steht so reiner da als mit dem Racheschwerte, das er in die Brust der schuldigen Mutter senkte. Aber das Einspinnen dieser Ideen in mythologische Symbole ist unserer Zeit fremd, weil wir des typischen Beispiels, welches in absoluter Allgemeinheit auf dem Piedestal jenes historisch-poetischen Mythus der alten Culturwelt vor Augen stand, verlustig gegangen sind. Wir leben in einer anderen Culturperiode, insbesondere sind unsere ethischen Anschauungen andere geworden als die der Hellenen. Doch zehren wir noch fortwährend von der Blüthe ihres unvergänglichen

Geistesreichthums. Aber jene Linie, welche, durch Alles Geistige und Materielle gehend, die antike Bildungsstufe von der heutigen trennt, ist nicht die mathematisch bestimmte gerade Linie, sondern eine incommensurable Curve, welche gesetzlos jeden Augenblick die Richtung wechselt. Der reflectirende Verstand kennt freilich genau alle einzelnen Puncte dieser in wunderlichen Windungen dahin laufenden Scheidungscurve zweier Culturwelten, nicht so die Phantasie des schaffenden Künstlers der Gegenwart, welche naturgemäss oft ausgedehnte Excursionen über die Grenze macht. So ergriff auch der deutsche Dichter der Iphigenie unvermerkt Elemente des social-ethischen Zustandes der Griechen, der in unser äusseres Leben fast gar nicht, in unser inneres nur innerhalb bestimmter Grenzen hineinragt. Daraus dürfte sich genügend erklären, dass in diesem Drama, das auf der Grundlage des antiken Mythus das gegenwärtige Leben ethisch auffassen will, so manche Motive und Situationen nicht gefallen, um so weniger, da sich der Begriff des Classischen nicht mehr an das Muster der Antike anschliesst. Die Antike Welt ist dem heutigen Geschlechte fast ganz entfremdet, die Himmlischen steigen nicht mehr zu Deukalions Geschlecht herab, der Freundeskreis Tantals wird täglich kleiner. Wenn wir uns dennoch eine künstliche Strasse nach dem Olympus offen halten und uns dort für die Dichtkunst die Materialien zu Vergötterungen des Menschlichen und Vermenschlichungen des Göttlichen herabholen, so mag man hiermit wohl einem gerechten Bedürfnisse der Poesie Rechnung zu tragen vermeinen, schon desshalb, weil es uns noch nicht gelungen ist, die vollendet durchgebildeten symbolischen und allegorischen Begriffen der antiken Poesie und Logik in zeitgemässer Form zu ersetzen. Um ein geläutertes Geschmacksgefühl dabei zu entwickeln, und jener höheren Weihe des Instructiven zu genügen, die aus dem ethischen Kern der dramatischen Poesie hervorgeht, dünkt mir die Beachtung

eines Satzes unerlässlich: dass keine echte Dramatik unserer Zeit sich von den Forderungen derselben loslösen kann, welche jener Kunst die Aufgabe stellen, immer von dem Charakter selbst aus die Einwirkung des Schicksals zu erklären. Die Vernachlässigung dieser Regel wird den empfangenden Sinn abstumpfen und weder rühren noch erschüttern.

Wenn es Schiller „in der Braut von Messina" gleichfalls als ein Recht der Poesie in Anspruch nimmt, die verschiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, so ist diese Ansicht leicht durch die notorische Thatsache zu widerlegen, dass es die Ablösung von einem Grunde in der Zeit lebender populärer, übersinnlicher Vorstellungen ist, welche aller modernen Kunst und Poesie den zweifachen Charakter der Inpopularität und der Absichtlichkeit gibt, zwei sich gegenseitig bedingende Eigenschaften, welche mit dem Begriff der wahren Kunst geradezu in Widerspruch stehen. Um unmittelbar wirken zu können, verlangt diese einen socialen Glauben auf relativ festem Boden; ein solcher war durch die Cultur des Alterthums und des Mittelalters gegeben, er ist durch den Begriff, nach welchem sich unser Wohnplatz als Atom in der Unermesslichkeit endloser Welten verliert, unter dem gemeinen Bewusstsein eingesunken. Ist so der Weg nach dem Olymp verlegt, so ist auch nun die christliche Leiter in den Himmel, auf der Engel auf und nieder stiegen, abgebrochen.

Ein Drama also, welches sich gleichwohl in der Anschauungssphäre zweier Culturperioden bewegt, einer zwar noch fortwirkenden, aber thatsächlich dem gemeinen Bewusstsein entfremdeten und untergegangenen, und einer neuen gegenwärtigen, im vollen Fluss des Lebens und fortzeugender Entwicklung begriffenen, wird nur in einem sehr beschränkten Kreise auf richtiges Verständniss der poetischen Intention und auf unmittelbare, seelenerweiternde Wirkung rechnen

können, zumal dann, wenn es ohne Handlung, ohne äusseres lockendes Material verläuft. Jener enge Kreis „der Intelligenten" wird sich in der That durch diese ureigenthümliche, zum höchsten weiblichen Seelenadel potentiirte Iphigenie zur idealen Höhe emporgehoben fühlen und den Geist dieser Iphigenie in das im melodischen Wellenschlage hinfliessende, unter italienischem Himmel seine Gedankentiefe in musicalischen Wohllaut einhüllende germanische Idiom hineingetragen finden. Das sinnliche Element der Poesie aber wird erst dann wieder zur wahren Kraft und Freiheit erwachen und auch für die weitesten Kreise Versöhnung und Frieden vermitteln, wenn, bei relativem Stillstande der Entwicklung, jener Glaube sich festgestellt hat, aus welchem sich die Poesie als Frucht eines fertigen socialen Ideenkreises zu entwickeln vermag.

Druck von M. J. Portielje, Amsterdam.